

Cultura

Sarebbe falso il diario di Jack lo Squartatore

Fallisce raccolta di fondi per il castello reale di Windsor

Londra. È finita in un fascio la raccolta dei fondi per finanziare il restauro del castello di Windsor danneggiato da un incendio. I cittadini hanno versato offerte solo per 25 mila sterline mentre i danni ammontano a 40 milioni di sterline. È il segnale di una disaffezione della gente verso la famiglia reale che proprio a Windsor ha la sua residenza.

A cent'anni dalla nascita e dieci dalla morte la capitale catalana dedica una mostra gigantesca al grande artista. Con le sue tele colorate e sorprendenti il Novecento ricercava le radici fantastiche e infantili della pittura

E Barcellona s'inchina a Joan Miró il candido

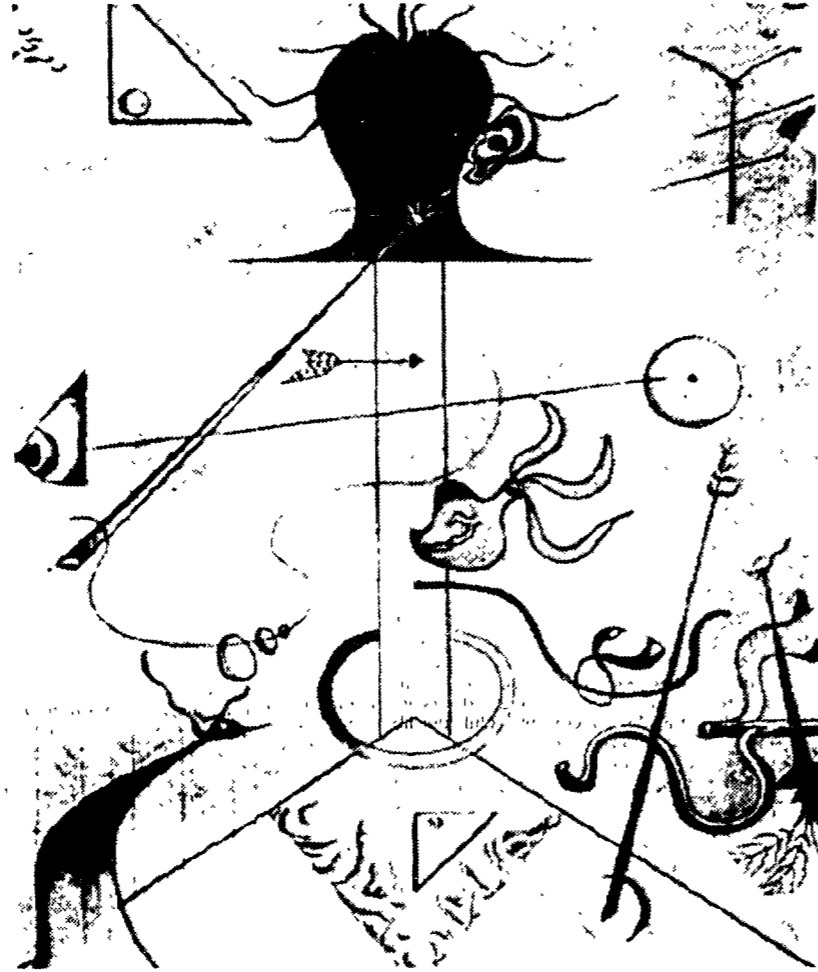
ENRICO CRISPOLTI

BARCELONA. Come ogni grande paese nella cui identità moderna ha concorso la consapevolezza del ruolo fondamentale della cultura nella configurazione di un'immagine del proprio prestigio nazionale, la Spagna, e anzi in questo caso esattamente la stessa Catalogna, sa giocare molto bene le proprie carte. E il centenario della nascita di Joan Miró, caduto il 20 aprile, non si è dunque posto come un evento ristretto alla memoria specialistica degli storici dell'arte contemporanea, né delegato soltanto alla generica velocità d'insipiente esibizione occasionale di politici e amministratori, o d'altre ufficialità. Ma è divenuto un evento collettivo, popolare, appunto d'orgoglio nazionale, e insieme tuttavia straordinaria occasione di ulteriori conoscenze specialistiche.

Questo è infatti quanto risulta lecito chiedere alla politica dell'ambito della cultura: la consapevolezza della dignità autonoma e del ruolo primario della cultura medesima anche contemporanea nel concorso al prestigio nazionale; e dunque l'impegno a supportarla adeguatamente con un necessario investimento di energie e risorse (naturalmente anzitutto economiche). Ci si potrà chiedere se l'arte italiana del nostro secolo possa esibire personaggi della stessa statura di un Miró o un Picasso. Ma è un fatto purtroppo indicativo di un tutt'altro livello di consapevolezza di politica culturale nostrana che per esempio una grande mostra di Boccioni l'abbia realizzata cinque anni fa soltanto il Metropolitan Museum di New York. Mentre una di Fontana, a venticinque anni dalla morte, non si è ancora vista nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna romana, unica inadeguatamente delegata dall'istituto interesse statale in Italia per l'arte del nostro tempo.

A Barcellona il 1993, anno che assomma il centenario della nascita e del decennale della morte, è diventato persino un po' troppo enfaticamente «l'anno di Miró». Tracce del cui immaginario iconico archetipo corrono già del resto in Spagna nell'iconografia popolare quotidiana: la potente «Caixa de pensiones», banca

assai munita verso l'arte contemporanea, per esempio, utilizza un logotipo miriano; e tale fu anche quello per le Olimpiadi dello scorso anno a Barcellona. La Fondazione Miró, collocata nel verde sul Montjuïc dominante la città, nell'edificio appositamente progettato dall'architetto José Luis Serà, amico del pittore (e autore del famoso padiglione della Repubblica Spagnola nell'Esposizione Universale parigina del 1937, ove Picasso presentò *Guernica* e Miró stesso era presente con il grande dipinto *Il falciatore*), ne ospita appunto fino al 30 agosto, la più grande retrospettiva finora realizzata, comprendente quasi duecento dipinti e trecento fra disegni e studi preparatori (relativamente ad un arco fra 1914 e 1980), a cura di Rosa Maria Malet, direttrice della Fondazione stessa, e corredata da un volume-catalogo edito in più lingue da Leonardo De Luca, contenente saggi della Malet, di Robert Labar, che ne ripercorre la contestualità culturale formativa anche letteraria, di Christopher Green, che ne ripercorre la cruciale vicenda pittorica, e di Rudi Fuchs, che confronta il retaggio di Miró con mozioni recenti della ricerca artistica. Le opere esposte, oltre che dalla Fondazione, provengono dal Museum of Modern Art, dal Salomon Guggenheim Museum di New York, dal Philadelphia Museum of Art, dalla Tate Gallery londinese, dal Centre G. Pompidou parigino, e dal Moderna Museet di Stoccolma. Nessuna dall'Italia, ove del resto conoscenza e influenza (e acquisizioni) dell'opera di Miró sono state piuttosto scarse: anche se Milano ha ospitato nel 1981 un *Miró Milano* relativamente più a sculture, ceramiche, disegni, grafiche che ai dipinti, e Roma nel 1989 sotto il titolo *Miró di Miró* il peraltro non eccelsa raccordo di dipinti degli ultimi quindici anni d'attività, della Fondazione Pilar e Joan Miró di Palma de Maiorca). E sono piuttosto marginali, se si pensa per esempio alla fondamentale componente miriana nella formazione di un protagonista del surrealismo astratto informale nordamericano quale Arshile Gorky. Ma complementari e concomitanti con la grande mostra della Fondazione sono a Bar-



cellona anche altre iniziative espositive come in particolare quella dedicata al *Miró ceramista*, collaborante con José Artigas, al Palazzo de la Virreina, o *Miró di fotografie* di Català Roca a La Pedrera (uno dei capolavori architettonici di Gaudí) o *Miró retratos* alla Galerie Ende, di ritratti dovuti a Ray, Penn, Cartier-Bresson, e altri. «Posters omaggio hanno per l'occasione disegnato esponenti dell'avanguardia attuale come Tapiés, Oldenburg, Paolini, Rotella, Panamarenko, Saura, Cucchi, e altri. E ancora iniziative musicali. Ma contemporaneamente, dal 15 aprile al 6 giugno, a Madrid, nella Saia

de exposiciones de la Caixa Ver a Miró documenta la sua influenza nell'arte spagnola, in particolare riscontrabile in termini formali, da Goeritz a Tapiés, Cuixart, Tharrats, nell'ambito del gruppo catalano «Dau al Set», operante fra anni Quaranta e Cinquanta, e da Saura a Millares, fino ad Arroyo. Miró fu infatti per quei giovani in Spagna negli anni bui del franchismo, assieme a Picasso, come ha ricordato Tapiés, «il punto di riferimento obbligato che più saldamente ci permetteva di scoprire noi stessi e ci univa alle tante cose degli anni precedenti che sembravano si fossero disperse in tutta l'Europa».

Eppure il grande apporto di Miró all'arte del nostro tempo, lungo sessant'anni, è in realtà nella proposizione inimitabile, ma certamente di sollecitazione liberatoria, di una dimensione evocativa poetica elementare, semplice, persino a suo modo candida, immediata e sostanzialmente discorsiva quanto straordinariamente inventiva, che con estrema disinvoltura d'impianto, a livello di una primarietà antropologica di radici mediterranee, tocca corde profonde della memoria individuale e collettiva. André Breton dando conto nella sua prima ricognizione della ricerca pittorica surrealista, nel

Londra. Anche stavolta Jack lo Squartatore si salva scintillando proprio che James Maybrick, l'uomo che era stato identificato recentemente come il celebre assassino abbia un alibi di ferro. Quando nei vicoli londinesi venivano uccise cinque prostitute nel 1888, lui era a Liverpool. Il diario che aveva fatto tanto rumore in questi giorni sarebbe un falso



Miró «Autoritratto», un dipinto del 1919 e in basso «Ritratto di Madamok», 1924

1928, nel volume *La peinture surréaliste* avvertiva con una certa diffidenza nel fare di Miró il solo «desiderio» d'abbandonarsi unicamente al dipingere, confidando in un puro automatismo, da Breton stesso incessantemente invocato ma che teneva invece da Miró praticato avvedendo soltanto «molto sommarariamente verificato il valore, la ragione profonda». Accusandolo di «non chiedere al reale che il sovranspessivo, l'esplicito nel senso più infantile, e di non combinare nulla al di là di quest'esplicito». Tuttavia riconoscendo che «nessuno quanto lui è disposto ad associare l'inascoltabile, a rompere indifferentemente quello che non osiamo sperare di vedere rotto». In sostanza Breton diffidava del totale abbandono immaginativo ad una evocatività tutta intuitiva, al di fuori di ogni scientificità conoscitiva nuova alla quale le provocazioni surrealiste dovevano secondo Breton preferibilmente approdare.

Miró si muoveva invece in modi appunto di liberosissima e lieve scrittura pittorica, del tutto motivata in movenze di suggestione evocativa poetica. Erano quelli anni decisivi per l'affermazione di una sua fluente immaginazione segna-simbolica, dopo l'iniziale pratica quasi capziosa di un incisivo calligrafismo d'origine vagamente d'accento cubista (orientato su Juan Gris), fra fine degli anni Dieci e lungo la prima parte dei Venti, fino a motivare una disseminazione di episodi memorialmente allusivi sull'intero campo della terra. A metà degli anni Venti divenuti tali episodi sempre più allusivi per sola reinvenzione analogica in entità formali e segniche molto corive, sul presupposto di un loro libero riferimento archetipo elementare. L'immaginario di Miró, la sua scrittura pittorica corsiva, di segni, macchie e accenni di forme spesso biomorfiche appunto meramente analogiche, frammenti a volte a parole poeticamente allusive, sviluppa, in una corrispondenza dunque non ottica ma essenzialmente poetico-affettiva, uno straordinario viaggio nella dimensione di una sublimare rarefazione fabulisticamente evocativa dell'incanto onirico amnistico, in una surrealità personalissima, sostanzialmente definita appena per accenni di scrittura se-

gnifica. Esempio, quel suo lavoro della consistenza di un versante non-figurativo della ricerca pittorica surrealista; o, posto dunque al versante invece essenzialmente figurativo, fra Dalí e Magritte. Soltanto la tragedia della «guerra civile» verrà ad interrompere, nei secondi anni Trenta, un tale incanto di poetico candore introspettivo (tuttavia nel dominio d'un immaginario più collettivo, perché ricondotto ad archetipi, che non individuale), introducendo passaggi taglienti e drammatici. E l'immaginazione miriana si viene rastremando e organizzando in una puntualizzazione grafica di disseminate immagini segniche alluse nella loro allora maggiore evidenza archetipica, secondo un processo di essenzializzazione quasi ideografica, attorno a riferimenti primari (sole, figura umana, ecc.). Divenuto sensibile Miró in quegli anni più al fascino suggestivo della musica che non, come nei Venti, della poesia. Ma già dal corso degli anni Quaranta, anche attraverso il lavoro in ceramica, al quale si aggiunge quello più propriamente di scultore, assemblagistico in genere, la scrittura pittorica miriana si accelera in senso precisamente segnicogestuale, entro una prospettiva operativa che confluisce autorevolmente quindi nell'ambito dell'informale pittorico europeo. Le sue «pittografie» assumono dunque nuova disinvoltura e spontaneità, e diversa più immediata intensità d'impatto emotivo, molto spesso in tele di grandissime dimensioni, insistendo su allusioni archetipe primarie ma anche in deduzioni magiche, arcane, cabalistiche.

Se De Chirico negli anni straordinariamente creativi della sua avventura «metafisica» (i Dieci) ha aperto all'immaginazione del nostro tempo gli orizzonti della surrealità, se Ernst li ha coinvolti nello scandaglio motivazionale del profondo psichico, se Klee ha istituito un diario intimo della spiritualità genetica formativa, in una lucida analitica instancabilmente inventiva, Miró con disinvoltura spontanea ci ha portato al livello della sorgività poetica più elementare ed essenziale, nella nominazione primaria coinvolgente segni di natura ed emblemi di universo.

Quest'avanguardia aggredisce il postmoderno

Una poesia aspra e petrosa contro il «piacere del testo»; si riaccende la discussione sulle avanguardie e le neoavanguardie letterarie. Lo spunto è stato offerto da un convegno sul Gruppo 63 e dall'uscita di una antologia di poeti («Terza ondata») che a quella esperienza a loro modo si ricollegano. Dopo un intervento critico di Manacorda a «difesa» di questa esperienza si schiera Guido Guglielmi.

GUIDO GUGLIELMI

È diventato un luogo comune che l'avanguardia è superata. Del termine «superamento» la nostra cultura ha del resto fatto negli ultimi decenni largamente uso. E per lo più per esorcizzare dei problemi. Così abbiamo potuto fino a non molto tempo fa rimuovere le avanguardie storiche. E si pensi come è stata contrastata la riconsiderazione del futurismo. Ecco perché mi sembra che la pubblicazione di un volume come *Terza ondata*, a cura di Filippo Bettini e di uno scrittore conseguente della neoavanguardia come Roberto Di Marco, sia un'iniziativa del tutto opportuna. Definirei sommarariamente avanguardia fare poesia o arte a partire dalle nuove situazioni comunicative: il cinema e la radio, per esempio, hanno contato nelle avanguardie storiche; l'affermazione della cultura di massa nelle neoavanguardie americane ed europee. Il tempo di oggi è caratterizzato da una comunicazione in tempo reale (la comunicazione del «naviglio globale»). E una sua espressione culturale è il postmoderno. I teorici del postmoderno ritengono — come si sa — che oggi la critica è invecchiata, la progettualità esaurita, e che quindi non ci appartenga che la possibilità del gioco, del rito dei materiali, dell'edonismo. Una parola oppositiva non avrebbe più senso. O cambierebbe di segno: avrebbe proprio il senso che rifiuta. C'è un gioco dei segni; ed è un gioco infinito e sublime, perché si è giocati dalla complessità dei sistemi. Oggi sarebbe il tempo dell'ebbrezza, della perdita delle identità, di un'assoluta identità con il presente. I segni avrebbero preso il posto delle cosiddette cose. Il postmoderno si può considerare la teorizzazione di una cultura in cui il polo di gran lunga egemonico è rappresentato dal consumo o dalla ricezione. E non c'è dubbio che si tratta di un fenomeno sociologico e politico di primaria importanza. Tuttavia il nostro è anche un tempo di enormi sconvolgimenti storici. E alla storia — alle cose — non si può sfuggire. Non siamo giunti a un'ultima stazione della storia; né pensiamo che possiamo mai giungerci. Il problematico non è possibile di superamento. E non potremo essere esonerati da progetti di futuro.

Se dunque la critica è diventata quasi impossibile, tanto le cose ci si presentano sfuggenti e fuorvianti, è non meno vero che di essa non si può fare a meno. Che sia impossibile non significa che non resti necessaria. Ed ecco allora che in negativo si disegna lo spazio per una iniziativa d'avanguardia. Non si è essa sempre rivelata laddove più bloccate sembravano — ed anche erano — le situazioni? E un gruppo di giovani scrittori e poeti — il gruppo '93 — ha ritenuto di riprenderla e di naprire il discorso. Si tratta

di poeti e scrittori che attingono dalla storia delle lingue e dei dialetti e compongono testi servendosi di spezzoni e lacerati, della menziona stonca e di frammenti della nuova oralità dei media. Essi non citano materiali per finalità estetiche. La loro estetica è un'estetica della produzione e non della ricezione. La loro tecnica è piuttosto quella della mortificazione dell'oggetto, e cioè appunto una tecnica allegorica. Molto convenientemente quindi nella sua ampia e argomentatissima introduzione Filippo Bettini usa la categoria benjaminiana di allegoria. È la dissezione e il montaggio dei materiali quello che i testi perseguono; e se c'è qualcosa che in questo modo è innanzitutto evitato è il sospetto del kitsch.

Non tutti i poeti del gruppo '93 sono rappresentati nell'antologia. C'è una discussione interna al gruppo che si è espressa in riviste come «Baldu» e «Altri luoghi»: si deve denunciare il postmoderno ponendosi frontalmente contro di esso, oppure aggirandolo e contrastandolo lateralmente? L'antologia costruisce un discorso sulla prima alternativa e quindi fa le sue scelte conseguenti. I suoi autori sono Ottoboni, Bain, Frixione, altri tutti da citare. La discussione del resto continuerà ed è auspicabile che si mantenga dialettica. Due meriti, in particolare, mi sembra adesso di poter ascrivere a Bettini e agli altri critici che hanno con forte impegno e intelligenza collaborato all'impresa (Carlinio, Mastropasqua, Muzzioli, Patrizi). Il primo merito riguarda la stretta connessione tra riflessione e poesia. Già ogni testo presentato è anche una teoria del testo. E l'ampio apparato di critica e commento riprende la riflessione del testo. L'altro merito è l'esplicito collegamento e richiamo a tutta la linea delle avanguardie di questo secolo. La «terza ondata» rimanda alla seconda ondata (neoavanguardia) e alla prima ondata (avanguardia storica) di modo che l'avanguardia non è solo implicitamente storica, ma ormai anche riconosciuta come «tradizione del nuovo». Non interessa più la pretesa di rifondazione, ed è affermata invece la produttività storica di una linea critico-sperimentale: in cui si possono tranquillamente dichiarare i debiti contratti con il passato recente (e si pensa ovviamente ad *Novissimi*) ma non soltanto ai *Novissimi* o meno recente, perché non è più l'«originalità» il valore principale. Se mai si può osservare che un titolo come *Terza ondata* è un titolo quanto mai ambizioso. Ma proprio i compiti ambiziosi possono dare senso al lavoro poetico. Un senso che in quest'ultima generazione di poeti — non è qui possibile parlarne singolarmente — torna ad essere petroso ed aspro. (Niente dunque finalmente *plaisir du texte*).

Kandinsky, il mago dei colori che odiava il nero

Esposte a Firenze le opere dell'artista, tra la fase figurativa e quella astratta, conservate nei musei russi

STEFANO MILIANI

FIRENZE. I colori contano molto, nella vita emotiva e nella percezione che si ha del mondo, e Kandinsky, che lo sapeva bene, voleva esplorarne ogni possibile combinazione. Lo scrisse lui stesso, d'altronde, che i valori cromatici avevano un posto di primo piano nella sua ricerca. E il discorso vale sia per gli anni in cui era legato a un'arte ancora figurativa, sia quando fece il grande balzo astratto intorno al 1909-1910 e si concentrò su raffigurazioni in cui gli oggetti scomparivano progressivamente e che hanno fatto del pittore russo una delle stelle del modernismo pittorico.

A fornire un sintetico promemoria sul percorso dell'artista, nato a Mosca nel 1866 e morto in Francia nel '44, provvede ora la mostra *Kandinsky*

tra Oriente e Occidente: capoluogo dai musei russi, che si è inaugurata a Palazzo Strozzi a Firenze. L'esposizione raccoglie quasi quaranta opere eseguite tra il 1902-1903 al 1920 tra quadri, acquerelli, disegni e quattro piccoli dipinti su vetro mai usciti prima dal Museo russo di Stato di San Pietroburgo (due di questi vetri sono rotti perché così li hanno spediti dalla Russia, forse con troppa leggerezza). Curata da John Bowll, Nicoletta Misler ed Eugenia Petrova, promossa dalla Provincia e dall'Azienda di promozione turistica di Firenze, la mostra è organizzata dalla casa editrice Artificio, nel catalogo, pubblica anche il saggio di Kandinsky *Delia spiritualità nell'arte* nella prima traduzione italiana (l'unica da lui seguita) uscita nel

'40. Il libro comprende inoltre il carteggio finora inedito tra il pittore e il traduttore, Giovanni Antonio Colonna di Cesarò. Guardando i dipinti e gli acquerelli i colori sembrano trantarsi in materia sensibile, diventare quasi profumi o sensazioni palpabili. A cominciare dalla *Strada soleggiata*, del 1902-1903, dove i gialli e i marroni restituiscono il calore dell'ora, si passa alle *Cose a Murau* (il borgo in Baviera dove Kandinsky affini tecnica e riflessioni), un piccolo olio che richiama i fauvisti e che in un certo senso anticipa la rivoluzione cromatica del «Cavaliere azzurro», il movimento fondato nell'11 dal pittore russo e da Franz Marc.

L'attenzione ai valori cromatici non sminuisce certo il salto verso l'astratto che qui si documenta con *l'Improvvisazione 11* del 1910, dove c'è un triangolo giallo non lontano da un cane che si morde. In questo quadro si avverte un'esplosione gioiosa di colori che si contrappone alla «macchia nera» del 1912 (il nero lo inquietava molto, scrisse una volta l'artista). Ma via via che le immagini astratte si fanno più complesse, via via che per Kandinsky esplorare forme e colori

significava approfondire la spiritualità umana che è comunque tutta terrena, ecco ricomparire improvvisi quei momenti figurativi della fine degli anni Dieci che ad Argan facevano intravedere attimi di incertezza lungo la strada intrapresa. Sicuramente furono momenti di dubbio. Ma è legittimo pensare che quando Kandinsky li eseguì pensava anche alla tradizione russa. Così come cercare una rottura netta e immediata tra periodo figurativo ed astratto può apparire semplicistico, così non si può dimenticare che l'artista moscovita si formò sulla pittura francese (Monet lo abbagliò), sulla cultura dell'Europa occidentale, eppure mantenendo un legame profondo con la sua terra. In Russia aveva fatto ritorno nel '14, nel '18 seguì l'euforia della Rivoluzione quasi come altri artisti, infine abbandonò la neonata Unione delle repubbliche socialiste sovietiche nel '21. Ma la lasciò senza dimenticarla, come testimonia la sua costante attenzione al lato spirituale dell'essere umano e dell'arte, un'attenzione speculativa che deve molto alla cultura russa. E i quattro vetri provenienti da



«Macchia nera 1» 1912, una delle opere di Kandinsky conservata a San Pietroburgo e ora a Firenze

San Pietroburgo e ora a Firenze, tra nuvole dorate o bianche, tra amazzoni sui monti, mantengono un che di fiabesco che rimanda appunto a una lunga tradizione. Anche se magari erano *divertissement* oppure, più banalmente, lavo-

retti fatti per guadagnare qualche soldo in più. La mostra *Kandinsky tra Oriente e Occidente* chiuderà l'11 luglio. Fino al 6 giugno è aperta alle scuole, dietro prenotazione, dalle 9 alle 11, al pubblico dalle 11 alle 20, saba-

to e domenica fino alle 23. Dal 7 giugno l'orario varierà leggermente. Informazioni allo 055/290675 o al 290684. La speranza dei promotori è fare il bis dopo il successo della mostra di Klimt di un anno fa, sempre a Palazzo Strozzi.

Woody Allen

LA LAMPADINA GALLEGGIANTE

Una tenera, ironica pièce teatrale dal cuore di New York

Page 84, Lire 16.000

Baldini & Castoldi